

**CINEMA NOVO: A ANTROPOFAGIA COMO MODO DE PRODUÇÃO  
ARTÍSTICO-CULTURAL E A CONDIÇÃO DO ARTISTA  
E INTELLECTUAL LATINO-AMERICANO<sup>1</sup>**

Isabel Regina Augusto<sup>2</sup>

**Resumo:** Este texto apresenta as últimas reflexões de tese que tratou das influências do Neorealismo italiano no surgimento do Cinema Novo brasileiro, no contexto das relações entre a Europa e a América Latina durante a ascensão do “terceiromundismo”, na década de 60. Este estudo conduziu a uma leitura do Movimento como um passo fundamental do intelectual e artista nacional na direção da sua emancipação do “complexo colonial”, em ótica fanonista por Adelio Ferrero e Ismail Xavier. São analisadas características e implicações do modo de produção operado pelos cinemanovistas e o que este diz sobre os processos e a identidade brasileira, em particular do artista e intelectual, ontem como hoje, na perspectiva da História Cultural a partir das proposições de Luisa Passerini em torno da subjetividade no campo histórico.

**Palavras-Chave:** Cinema-Novo; antropofagia cultural; Artista-Intelectual; emancipação.

**Contato:** isabelaugusto2005@yahoo.com.br

Afirma-se, com razão, que o *hobby* de crítico brasileiro sempre foi buscar influências, de preferência no exterior e em particular nas metrópoles, ou seja, nas cinematografias hegemônicas, e que isto revelava a condição de dependência do intelectual como do artista colonizado. Esta afirmação encerra uma verdade compartilhada por importantes estudiosos da cultura nacional. Trata-se da constante necessidade do aval estrangeiro por parte do intelectual brasileiro, como denunciado por Jean Claude Bernadet (1974), considerado por Paulo Emílio Salles Gomes (1996) como sinal da sua “inconfidência cultural” e chamado por Glauber Rocha de “complexo colonial” não só no *Manifesto Estética da fome* (Rocha 1981).

Passados mais de 40 anos, notamos a permanência desta questão colocada pelo fenômeno tratado na tese sobre a contribuição do Neorealismo para o surgimento do Cinema Novo (Augusto 2005) na Itália, a partir das respostas dadas no mesmo ano pelo professor de Literatura Comparada, João Cesar de Castro Rocha (2005) no Brasil, ao buscar explicar os motivos para a onda de fascinação ocorrida nos finais dos anos 1990 e início do

---

<sup>1</sup> Uma versão alargada do presente texto foi publicada previamente na revista *Dimensões* (Augusto 2012).

<sup>2</sup> Professor Adjunto UNIFAP, Brasil. PhD em História e Civilização European University Institute (EUI). Recém-Doutor FACITEC junto ao PPGHis-UFES com a pesquisa *Hibridismos e contaminações do audiovisual na representação da identidade brasileira: o caso capixaba pela TV Globo*.

Novo Milênio com as produções brasileiras indicadas ao Oscar de melhor *filme estrangeiro*, como observado a partir das indicações de *Central do Brasil*, Walter Sales Junior, 1998 e *Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002.

Segundo João Rocha, tal fascinação se dá por duas razões, sendo a primeira do ponto de vista comercial, simples e legítima, já que tal indicação ao Oscar significa abertura de portas para novos mercados de trabalho. E a outra, “menos risonha”, está justamente na necessidade do aval estrangeiro que revela a atual esquizofrenia da cultura brasileira, pois segundo explica o mesmo autor, de um lado não se abandona a procura do “Brasil profundo” (que corresponde à ideia de uma produção autêntica e realista como a poética cinemanovista), e do outro, eterniza-se a “fórmula Carmem Miranda” (atriz que representa o estereótipo da brasileira transformada em produto exótico para consumo nos filmes norte-americanos). João Rocha acaba por denunciar que a fim de corresponder às expectativas do mercado estrangeiro, os brasileiros se transformaram em “profissionais da nacionalidade” (Rocha 2005).

Ambos filmes citados foram indicados ao Oscar de melhor filme estrangeiro. De modo particular o último, *Cidade e Deus* (Meirelles 2002), se encaixa à perfeição na classificação de Castro Rocha. De fato este é possuidor de vários aspectos que remetem à proposta neorrealista assimilada pelo Cinema Novo, tendo sido apontadas semelhanças com *Rio, 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos (1955), que também retratava uma favela, e representa o “modelo do Neorrealismo brasileiro”. Por outro lado, tal filiação é uma questão bastante polêmica já que embora os atores sejam da comunidade e a história “real”, Meirelles lança mão e se atém ao modelo consagrado dos filmes de ação hollywoodianos, não obstante a estratégia de divulgação do filme tenha habilmente valorizado os aspectos “realistas” ou “o tempero cor local” como afirma João Rocha, para atender ao que o mercado externo demanda do filme brasileiro pós-Cinema Novo.

No entanto, esta referida “verdade” que parece encerrar tal questão merece ser investigada e não pode ser razão para o estudioso da cultura brasileira e latino-americana se acomodar na simples constatação de um problema e muito menos na posição contrária à atitude revelada por tal crítica dependente, negando as referências que, em muitos casos, como no tratado na referida tese, se encontram realmente no exterior, em países que pertencem ao chamado Primeiro Mundo<sup>3</sup>, na *metrópole*. Pelo contrário, pois, por outro lado,

---

<sup>3</sup> Termo cunhado pelo demógrafo francês, Alfred Sauvy, nos anos 1950, como analogia do “terceiro estado” da França Revolucionária. Pressupõe três mundos: o Primeiro mundo capitalista (Europa, EUA, Austrália e Japão), o Segundo Mundo do bloco comunista (o lugar da China dentro desse modelo foi objeto de intenso debate) e o Terceiro Mundo propriamente dito. A noção de Terceiro Mundo adotada surgiu, justamente, da

este problema está justamente a esconder muitos segredos sobre o ser brasileiro e a sua cultura, o seu lugar no continente americano e no mundo. E, paradoxalmente, a revelar muito da sua perseguida, pretendida, e reivindicada (como no caso tratado em nossa tese) *originalidade*.

Devemos procurar analisar o que os artistas brasileiros fizeram deste modelo importado. Como se deu a “apropriação” e as *transformações* que operaram na *assimilação* do Neorrealismo no Brasil? O crítico e estudioso Jean Claude Bernadet já apontava na Mostra pesarese de 1974, o quanto a questão pode encerrar segredos sobre os processos culturais brasileiros, além do específico caso cinematográfico. E descobrimos que este processo, do qual o Cinema Novo é o resultado e a continuação, fala de uma cultura colonizada e da luta de libertação da mesma por parte de intelectuais e artistas nacionais. Refira-se que este processo no mesmo momento ocorreu não só no Brasil, mas de forma ampla envolveu vários países latino-americanos, com destaque para Cuba e Argentina, Chile e Bolívia, além do Brasil.

A análise empreendida (Augusto 2005) que permitiu a descoberta e confirmação da persistência dos influxos neorrealistas no Cinema Novo nos levou, por sua vez, a uma leitura do Movimento brasileiro como resultado deste processo, identificando a manifestação de um modo de produção cultural que tem base no chamado “pensamento antropofágico”. Constatamos no estudo a permanência de influxos neorrealistas nos quatro filmes de três autores cinemanovistas da primeira fase do Movimento, 1960-1964, mas também que esta não se deu como simples colagem passiva de um modelo. Como reivindicavam os próprios cineastas-autores, com base no pensamento “antropofágico”, que buscaram no Movimento Modernista de 1922, revendo-o e adaptando ao seu tempo, àqueles “novos tempos” de ruptura da força jovem dos anos 1960.

---

Revolução Cubana, do peronismo na Argentina bem como de movimentos cinematográficos como o Cinema Novo no Brasil. Para Shohat e Stam, a definição central do termo tem mais a ver com uma prolongada dominação estrutural do que com categorias econômicas, de desenvolvimento, raciais ou geográficas. Para estes, a definição surge de forma lógica da discussão sobre colonialismo e racismo, pois o “Terceiro Mundo” é composto pelas nações e “minorias” colonizadas, neocolonizadas ou descolonizadas cujas desvantagens estruturais foram formadas pelo processo colonial e por uma divisão internacional do trabalho injusta. “A teoria dos três mundos mascara a heterogeneidades, esconde contradições, passa ao largo de diferenças e obscurece semelhanças (...). No entanto, mesmo sob a atual conjuntura de ‘hegemonias dispersas’ (nas palavras de Arjun Appadurai) a continuidade histórica ou inércia da dominação ocidental continua sendo uma presença poderosa (...)” (Shohat & Stam 2006, 55-56). Não podemos aprofundar a discussão que o termo requer no espaço restrito deste, mas notamos que a crise terminológica que gira em torno do mesmo, agora encarado como “uma relíquia inconveniente” de um período de maior militância, do período da “euforia terceiro-mundista”, nosso objeto, solicitava mínimo esclarecimento sobre seu uso. Apesar de todos os problemas, o termo conserva um valor heurístico, conforme os autores citados, como rótulo das chamadas “formações imperializadas” e confere status de maioria a um grupo que constitui três quartos da população mundial (onde está inclusa a América Latina). Para estes, o termo possui vantagens na esfera geopolítica e econômica se comparado às expressões alternativas que justificam seu uso.

A *vague* brasileira possui dinâmicas próprias, embora faça parte de um fenômeno maior do cinema moderno que, portanto, trabalha no eixo da ruptura. Esta ideia torna-se clara quando Lino Micciché, citando G. Scalia, fala do fenômeno da “apropriação” do Neorealismo por parte do mercado comercial italiano, que se aplica não somente na Itália como também no caso das *vagues* espalhadas pelo mundo que foram resultantes do cinema do pós-guerra italiano, em particular na América Latina. Também na *vague* brasileira se percebe a busca da ruptura com o modelo do qual efetivamente se origina, embora do qual de qualquer modo se apropria. Como explicava o estudioso italiano, este fenômeno “não é somente típico de qualquer movimento de vanguarda – ‘entendido como comunicação da negação da comunicação existente’ - mas será característica comum a todas as ‘*nouvelles vagues*’ dos anos 1960” (Micciché 1999, 17).

Ao Estudar o fenômeno Cinema Novo na perspectiva adotada em nossa tese, portanto o *processo de assimilação* cultural que está em sua origem, de caráter definido como “antropofágico”, estamos colhendo também informações sobre a cultura brasileira, sobre seu modo de produção, portanto observação no campo da identidade nacional. Como, aliás, foi o caso do Cinema Novo, como enfatizado por Adélio Ferrero (1975, 29) corroborado por Ismail Xavier (2001).

É Jean Claude Bernadet a recordar que “*niente ci è allieno, dal momento che tutto lo è*”<sup>4</sup> (Bernadet 1974, 12), traduzindo, por sua vez, o crítico e historiador do cinema brasileiro, Paulo Emilio Salles Gomes (1996, 90). E podemos andar ainda antes, em torno da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo, como reivindicavam os próprios cinemanovistas liderados por Glauber Rocha<sup>5</sup>. Que tem como referência Oswald de Andrade (1890-1945) e seu “Manifesto Primitivista” de 18 de março de 1924 no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, bem como o mais famoso dos seus textos, isto é, o “Manifesto Antropofágico”, lançado por Oswald de Andrade e Raul Bopp em 1928.

Em entrevista a Michel Ciment, na Revista *Positif* de 1967, por exemplo, Glauber Rocha confirma e explica ao falar de *Terra em Transe*: “tomar as lições dos mestres, mas invertendo o conteúdo e a forma: isto é *antropofagia estética*” (Rocha 1981, 92). Nesta entrevista, o líder do Movimento brasileiro, depois latino-americano, e posteriormente “tricontinental”, pois “terceiro-mundista”, aborda diversos aspectos importantes de nossa reflexão e do Cinema Novo. Ele cita como exemplo o filme-projeto na época *Como era*

<sup>4</sup> Tradução nossa para este artigo: “Nada nos é alheio, do momento em que tudo o é”.

<sup>5</sup> Ver “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 1969” (Rocha 1981, 118-122), “Positif 1967” (Rocha 1981, 78-95) e Sylvie Pierre (Rocha 1981, 138-147). Ver ainda nota n° 658 capítulo 5 e nota n° 842 cap. 6 da referida tese de que trata este artigo (Augusto 2005).

*gostoso o meu francês* de Nelson Pereira dos Santos (realizado em 1970 - lançado em 1972) e, comenta como é divertido o título do filme em francês (Rocha 1981, 94-95) - “*Comme il était bon mon petit français*” -, no qual o diretor utiliza a narração de um jovem soldado francês que, durante as invasões francesas no Brasil, foi preso pelos índios; ele lhes ensina o francês e também a técnica de guerra. “Ele recebe uma mulher de presente, depois os índios antropófagos querem comê-lo, porque o respeitam” (Rocha 1981, 94-95).

O próprio Glauber Rocha quem opina que com este filme o pai fundador do Cinema Novo, isto é, Nelson Pereira, quis fazer um comentário sobre as relações entre colonizadores e colonizados e sobre intercâmbios culturais. Glauber explicava na entrevista ao crítico francês em 1967<sup>6</sup>, ou seja, no auge do reconhecimento internacional do Movimento brasileiro, que “se a antropofagia não existe mais no Brasil como tal, há um espírito filosófico que se chama *antropofágico*” (Rocha 1981, 95). De fato, como indicou Jean-Claude Bernadet (1974, 197-202) ao tratar do Cinema Novo, e confirmamos em nossa tese (Augusto 2005) ao analisar a assimilação do Neorealismo ocorrida no Brasil, onde como referido se encontra a origem do Cinema Novo, que ocorre a partir de um processo de apropriação e incorporação, mas também de negação, de transformação e criação. Em um processo no qual prevalecem os aspectos criativos sobre os repetitivos.

Analisar o fenômeno de assimilação cultural que está na base do Cinema Novo, portanto, é observar a antropofagia como forma de produção de um artista-intelectual colonizado, dado que esta é a forma que assume sua luta pela liberação do peso da cultura colônial. Esta não é apenas uma justificativa para a reivindicação de “originalidade” cara a todo artista, pois que o fenômeno é de fato possível no país exatamente porque ao brasileiro tudo lhe é alieno e tudo lhe pertence, como assinalou Paulo Emilio (1996 90). O artista se apropria da linguagem - idéias, técnicas, temas, estilos - que lhe parecem positivos e os transforma, conservando partes, retirando outras, somando novas e produzindo algo original e cada vez mais distante do modelo de origem.

Como o índio canibal, do relato de Hans Staden (Aguiar 2000), que antropofagicamente se alimentava simbolicamente das boas qualidades do bravo guerreiro, o artista cineasta cinemanovista se alimenta do que admira no modelo de inspiração, neorealista neste caso, para instrumentalizá-lo e produzir algo que possui características do original e, paradoxalmente, ao mesmo tempo, rompe com o mesmo, e o supera,

---

<sup>6</sup> Corresponde ao ano no qual Glauber Rocha escreve o manifesto “*Cineasta Tricontinental*” e lança o filme *Terra em transe*, quando o Cinema Novo se torna a proposta de modelo de cinema para o Terceiro Mundo. Recordar-se que *Terra em Transe* segue a tendência inaugurada por *O desafio* de Paulo César Sarraceni, que tem as sementes da fase “tropicalista” deste Movimento cinematográfico.

transformando-o em algo “novo”. Como afirma a historiadora Luisa Passerini (2003, 11-22), ao falar da “intersubjetividade acumulada”, do patrominônio compartilhado no tempo e no espaço, de fato, “aquilo que se herda não pode ser reivindicado se não for submetido ou passar por um processo de renovação, transformação”. Onde se entrecruzam os elementos criativos e os repetitivos.

Certamente o que nos permite concluir que na verdade a grande conquista do Cinema Novo esteja no campo da *luta de libertação do intelectual colonizado*. Pois de fato o Movimento não conseguiu alcançar a ampliação do público popular como almejava o projeto inaugural, questão fonte de acirrado e perene debate, embora por sua vez tenha promovido a “descoberta do Brasil” dando uma face ao país, criando um rico imaginário nacional, sendo esta feita por si só uma conquista inestimável, a sua grande conquista. Entretanto, a análise empreendida (Augusto 2005), do ponto de vista como Movimento artístico, nos mostra que além de promover a descoberta antropológica do país, ao cumprir tarefa de uma busca identitária nacional, teve como maior mérito levar às últimas conseqüências e com êxito a proposta “modernista oswaldiana” de antropofagia cultural como caminho da libertação do intelectual - artista colonizado, brasileiro, latino-americano e “tricontinental”. Com efeito, o cineasta recebe ou busca influências externas como internas, mas as assimila antropofagicamente de modo a deixar de ser mero *objeto* de influência, se transformando em *sujeito* de sua arte, como demonstrou Nelson Pereira dos Santos ao falar sobre seus primeiros filmes em entrevista concedida à autora, durante o curso de especialização em Cinema da UnB em 1996 (inédita), para a elaboração do projeto de pesquisa que se transformou na referida tese defendida junto ao European University Institute (Augusto 2005).

Podemos imaginar que o citado filme de Nelson Pereira lançado em 1972 é uma resposta à proposição de Glauber Rocha em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), citando seu próprio artigo que lançava o Cinema Novo em 1961 nas páginas do *Suplemento Cultural do Jornal do Brasil* sobre o Festival de Santa Margherita Ligure, que representa o lançamento internacional do Movimento. Nestes textos, Glauber Rocha estimulava a realização de mais filmes por parte dos jovens cinemanovistas com vistas a conquistar os festivais internacionais semelhantes ao da *Columbianus*, usando-os como bases de apoio, onde, augurava em conclusão o líder cinemanovista: “*através desse festival, nossos filmes, se forem bons, serão curados do complexo colonial*” (Rocha 1981, 104)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Grifo nosso.

De fato, o problema da identidade nacional, como indicava Adelio Ferrero (1975) em acordo entre outros com Ismail Xavier (2001), confirmado em nossa pesquisa, está no centro do Cinema Novo, cujo protagonista, não é o povo como se pensou no início dos acirrados debates da década de 60, mas é o intelectual colonizado, que nele realiza um grande e importante *passo* na sua luta de libertação. Foi o que constatamos ao analisar quatro filmes de três autores cinemanovistas da primeira fase do Movimento, quando as ligações e os traços da *matriz* neorrealista são ainda razoavelmente perceptíveis: *Barravento*, *Vidas secas*, *Porto das caixas* e *O desafio*.

Adelio Ferrero (1975, 28) observa que este fenômeno dos anos 1960 no Brasil foi interpretado numa ótica fanonista, lembrando que na leitura da crítica europeia dos anos 1970 aos filmes cinemanovistas acompanhava-se o modelo de uma figura de intelectual revolucionário da qual se hipostatizava o “terceiro período” da conhecida periodização de Frantz Fanon (1966, 160-161), do processo liberatório do intelectual colonizado. Como se a primeira fase, da assimilação integral da “literatura de colonizados”, e a segunda, referente ao período da angústia, experiência de morte e de náusea, “fossem já consumadas, fundidas e absolvidas em uma reconquistada identidade revolucionária” (Augusto 2005, 358-365).

Jean Claude Bernadet (1974) discute, útil para nós, a concepção problemática de “*influência*”. Onde encontramos origem da nossa ideia da *antropofagia* como modo de produção artística como uma marca brasileira manifestada pelo cinema dos anos 1960, aceitando as proposições dos próprios cinemanovistas, para explicar o caso da *vague* brasileira. Quando a influência nem sempre é negada e, às vezes, até mesmo quando é reivindicada, é contemporaneamente quase cancelada pela carga criativa daquele que deveria ser o “objeto de influência”, ou seja, o cineasta latino-americano no caso. Desse modo, ainda que talvez não tenha alcançado integralmente o terceiro período ou estágio de Frantz Fanon, com o Cinema Novo o intelectual colonizado dá um *passo* importante em direção à sua transformação de “objeto de influência” a *sujeito* de sua arte.

Entretanto, é válida a advertência de Ferrero (1975) de que esse importante *passo* não é garantia de conquista da almejada emancipação com o fim do “complexo colonial”. Pois se é verdade que antes do Cinema Novo geralmente o artista e o intelectual brasileiro buscava copiar o modelo hollywoodiano e a crítica igualmente dependente julgava as produções nacionais segundo o aval estrangeiro, após o Movimento no qual o cineasta brasileiro avançando um *passo* no caminho de sua libertação do peso colonial, tendo criado um imaginário cinematográfico para o país, por sua vez pode experimentar a “esquizofrenia cultural”, indicada por João Chaves, como visto. Justamente, quando segundo denuncia o

mesmo, muitas vezes o artista se faz “profissional da nacionalidade” ao se equilibrar perigosamente entre a “descoberta do Brasil profundo”, com uma estética realista herdeira do Cinema Novo, dando assim um “*plus de realidade*” como um novo valor agregado ao produto, e respondendo às novas expectativas do mercado externo ao produto brasileiro pós-Cinema Novo. Mas, simultaneamente, mesclando alguns requisitos do estereótipo, “envolvendo-o” pela fórmula estética da narrativa hollywoodiana, para justamente se adequar e atender às demandas de um mercado globalizado.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Aguiar, Luis Antônio. 2000. *Hans Staden: viagens e aventuras no Brasil – Adaptação do livro de Hans Staden publicado em 1557*. São Paulo: Melhoramentos.
- Augusto, Isabel Regina. 2005. *Neorrealismo e Cinema Novo: a influência do neorrealismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960*. Friesole: European University Institute.
- Augusto, Isabel Regina. 2012. “Cinema Novo - a antropogafia como modo de produção artístico-cultural e a condição do artista e intelectual latino americano”. *Dimensões* 29, 189-207.
- Bernardet, Jean-Claude. 1974. *Vicissitudini Ideologiche del neorealismo in Brasile, Il neorealismo e la critica – materiali per una bibliografia* – quaderno informativo n. 57 – 10ª Mostra Internazionale Del Nuovo Cinema. Pesaro, 12/19 setembro, 197-202.
- Fanon, Frantz. 1966. *I dannati della terra*. Torino: Einaudi.
- Ferrero, Adélio. 1975. “La conquista dell’identità”. *Revista Cinema e Cinema*.
- Micciché, Lino (org.). 1999. *Il neorealismo cinematografico italiano*. Venezia: Marsilio Editori.
- Passerini, Luisa. 2003. *Memoria e utopia – il primato dell’intersoggettività*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Shohat, Ella & Stam, Robert. 2006. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rocha, João Cesar de Castro. 2005. “Os profissionais da nacionalidade”, *Folha de São Paulo*, 16 de janeiro.
- Rocha, Glauber. 1965. *Revista Civilização Brasileira*, nº 3, julho.
- Rocha, Glauber. 1981. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme.
- Rocha, Glauber. 1963. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Salles Gomes, Paulo Emilio. 1996. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.
- Xavier, Ismail. 2001. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.